

FOLIA SCANDINAVICA  
VOL. 9 POZNAN 2006

## SKRIVEN I AVSAKNADENS TECKEN – BRUNO K. ÖIJER SOM MUSANS POET

DOMINIKA GÓRECKA

*Warsaw School of Social Psychology*

**ABSTRACT.** The aim of this article is to present Bruno K. Öijer's (b.1951) poetry as a way of addressing the Muse, and himself as a Muse poet, as defined in Robert Graves' *The White Goddess*, which Öijer often referred to in many of his utterances. Numerous references to the book are made in order to shed light on the aspect of mother and child, as well as the poet's return to his birthplace, which are most frequent in his latest collection of poems, the so-called *Trilogy*. An analysis of Öijer's concept of nature is also conducted, as the feminine particle – in the shape of a deprived Mother Earth – is present even there. My assumption is that Öijer wants to carry on the tradition of a romantic poet who can – if only he remains sincere with himself – read from the great book of nature and decode it for the rest of us. In order to see things clearly, he has to go as far as to stay apart from society, and his poetry becomes a requiem played for our planet, an innocent child's farewell to the Earth as it used to be.

kudden  
sydd av vitt gräs  
ditt huvud vilade redan  
mot underjorden  
lyssnade till röster jag inte  
kunde höra  
utanför fönstret blåste januarisnön  
slog tomt omkring sej  
och dina ögon hade slutat att se  
du såg mej inte längre  
ur din hand som öppnades föll ingenting  
föll smycket av ingenting  
och fast du låg stilla  
helt orolig i sangen  
såg jag hur snabbt du reste  
och du reste ohyggligt långt bort

även om du velat var det omöjligt  
det var så uppenbart  
att du aldrig mer skulle höra av dej (Daa s. 68)

Stycket som jag valt att citera här ovan kommer från Bruno K. Öijers senaste diktsamling, den kritikerrosade *Dimman Av Allt* från år 2001, som samtidigt utgör höjdpunkten till den med *Medan Giftet Verkar* (1990) påbörjade Trilogin. Öijer kallar den för "ett destillat av [sina] tidigare böcker, ett destillat av [sina] tidigare erfarenheter",<sup>1</sup> vilket även motsvarar de svenska kritikernas uppdelning av hans författarskap, som i stort sätt kan beskrivas med orden: "Trilogin och allt som kom innan". Till viss del kan uppdelningen tyckas berättigad – från och med debutsamlingen *Sång för anarkismen* (1973) och ända fram till *Giljotin* (1981) jobbar Öijer mycket med de typografiska verkningsmedlen och layouten. Hans litterära projekt blir, som han uttrycker det i en av intervjuerna, att återinföra bilden till den svenska poesin, att acceptera "de inre bildmöjligheterna" och skriva "extatisk, elektrifierad poesi".<sup>2</sup> Hans ord tolkas som en protest mot 60-talets konkretism och nyenkelhet, hans dikter kallas för "ett fyrverkeri av bildexplosioner"<sup>3</sup> och han själv – för en "bildbeväpnad poesidesperado".<sup>4</sup> I sina första diktsamlingar vill Öijer göra det poetiska språket till ett ordflöde igen och befria det från alla förpliktelser eller program – ty som han uttrycker det i inledningen till den av honom utgivna stenciltidskriften *Guru Papers* – "Lyriken är ett av våra kvarvarande hopp, för den förmår fördjupa våra människosjälur till samma våglängder och bildassociationer, den förmår tända våra nattliga minuter och släcka våra ljusa sekunder på ett sätt som kan få oss att ana en ren måne och en sorts sanning bakom alla förljugenheter och tomt riksdagsspråk i vår omgivning. Det lyriska språket är ett universellt försvarsmedel mot kaos, blod och förtryck i alla former. I poesin faller vi våra roller och tar ett steg ut samtidigt som vi vägrar att låta bödlarna smutsa ned vår skapelse, vår verklighet; vår frihet att låta tillvaron explodera i skrift efter vår egen föreställning och magi".<sup>5</sup>

I samband med Trilogins första del kommer dock en rejäl "nedskruvning" av de yttre effekterna. De grafiska grepp han använt tidigare – för att framtona textens muntlighet – försvinner spårlöst, kvar finns endast ordens talspråkliga och mer vardagliga former. Tanken är såsom tidigare, att skapa naturligt flöde i dikten och trots interpunktionens frånvaro behålla rytmen, eller som Öijer uttrycker det: "att odla en renhet i texten, [att] ha det naket och avskalat, in på benen".<sup>6</sup> Det tidigare febrila tempot, så utmärkande för hans poesi, tonas ner,

<sup>1</sup> Annika Frostell Birge, Bruno K. Öijer bjuder på ett naket hjärta, *GP* 1995-11-30.

<sup>2</sup> Gunder Anderson, Det mesta som skrevs under 60-talet är fruktansvärt tråkigt, *AB* 1974-06-24.

<sup>3</sup> Anders Cullhed, Ensam revoltör, *Studiekamraten* nr 4-5/1976, s. 63.

<sup>4</sup> Johan Svedjedal, Gurun och grottmannen. Författarna och sjuttioalets bokmarknad, *BLM* nr 2/1994, s. 20.

<sup>5</sup> Bruno K. Öijer, Ge mig ett slagord, *Guru Papers* nr 1/1973.

<sup>6</sup> Marielouise Samuelsson, Född att vaka vid planetens dödsbädd, *SvD* 1995-09-24.

dikterna blir rakare, bildspråket avklarnat men starkare än någonsin, man talar om den "mogne Öijer" som – efter åren av anarkism, uppror och protest – gjort ett steg mot lasaren och öppnat sig för analys. Det är med större försiktighet som man börjar återkalla de två incidenterna från det tidiga 70-talet, som under årens gång kom att skymma Öijers poesi – den första, poesiuppläsningen i Nya Riksdagshuset 1974, då han skällde ut organisatörerna för att ha gjort poesin "ofarlig, menlös" och sedan 'sköts ihjäl' av en av sina vidtalade kolleger och den andra, då han i januari 1975 på Sergels torgs tunnelbanestation kastade ett Bonniers stipendium på 4 000 kronor. Efter åren av misstänksamhet och rentav snäv behandling från kritikernas sida, uttröttade på poetens sätt att vara och bete sig, kom gottgörelsens tid – med Lars Gustafssons understreckare i *Svenska Dagbladet* där Öijer bemästras för "en ovanlig metaforisk ingivelse" och dessutom jämförs med Tomas Tranströmer.<sup>7</sup> Men inte ens nu lyckas recensenterna behandla hans poesi utan någon form av biografisk beblandning – den av mig i början citerade dikten, i likhet med hela samlingen, läses oftast mot bakgrund av hans moders bortgång.

Ätminstone till en viss del beror det på det starka diktjaget, som annars inte är utmärkande för hans samtida, men som för Öijer utgör poesins centrala punkt. Med viss rätt kan den öijerska dikten kallas för en vandring från sjuttioalets rebelliska "jag – jag! – JAG!" till nittioalets mer återhållsamma men fortfarande mycket starka diktjag. Det är nästan omöjligt att bortse ifrån det – och det är meningen att det ska vara så. Men ännu svårare är det att inte dra paralleller emellan dikt- och författarjaget Öijer. Särskilt att poeten ifråga inte vill skilja emellan liv och dikt. I enlighet med den orfiska traditionen hyser han enorm tro på diktens transcendens och verkar ibland uppfatta sig som verbalinspirerad, dvs. den som fått uppdrag från en högre makt.<sup>8</sup> Han för vidare den romantiska traditionen, som fick sin stora återkomst under modernismens tid, med poeten som "den trettonde aposteln", den som har tillgång till sanningens källa och livets gömda innebörd. För att göra sin poesi trovärdig (vem tror på profeter som inte står för sina ord?) måste han övertyga lasaren att jaget är hans och att han kan säga: "jag är den som säger jag". Ett starkt diktjag blir således Öijers sätt att besegla ordens autenticitet – han är väl inläst på Robert Graves bok *The White Goddess*, där poesins förutsättning är att den är "sann" – "true in the nostalgic modern sense of 'the unimprovable original, not a synthetic substitute'"<sup>9</sup> och att den bygger på poetens personliga "invocation of the Muse"<sup>10</sup> – "the poet's inner communion with the White Goddess, the source of Truth".<sup>11</sup> I en intervju i samband med utgivningen av *Det Förlorade Ordet* kallar Öijer sin arbetsmetod för en framläggning av "sitt nakna hjärta" och bekänner att ha "tittat djupt in i sig själv för

<sup>7</sup> Lars Gustafsson, Rattvisa åt Bruno K. Öijer!, SvD 1991-01-14.

<sup>8</sup> Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*, Ellerströms, Lund 2000, s. 13ff.

<sup>9</sup> Robert Graves, *The White Goddess*, Faber and Faber, London 1961, s. 10

<sup>10</sup> Ibid., s. 14.

<sup>11</sup> Ibid., s. 490.

att skriva detta" eftersom "det som är mest personligt är det som andra kan känna igen sig i".<sup>12</sup>

Det är först och främst med hjälp av motsättningar: 'jag – du' och 'jag – de' som den tidige Öijer bestämmer sin position i dikten. Han är textens och verklighetens arrangör – det är i förhållande till honom som textens övriga aktörer – 'du' och 'de' bestäms. Han utgår ifrån den totala förnekelsen – "jag är inte som du" och "jag är inte som dem" – och i de andras mångfald och utbytbarhet söker han bekräftelsen på sin unikhets: "stod med en fot i luften, såg er kräla" ("Ananke", *Gil* s. 375). Förnekelsen är den nödvändiga utgångspunkten: "Men SYSTER NEGATIV/ Framkallade Mej" ("Syster Negativ", *c/o* s. 169). Men trots att han själv förnekar det: "jag är fri/ jag har ingen att följa/ jag har ingen att visa vägen" (ur "Satan talar", *Gil* s. 348) – är han i extremt behov av "de andra" för att kunna definiera sig själv. Samhället, "Ett Nytt Därhus" ("Hämd", *c/o* s. 145), finns ständigt i bakgrunden – som om utan det skulle jaget inte få ett efterlängtat skärpedjup. "Jag är en annan" (*Ful* s. 43) säger han efter Rimbauds berömda "Car Je est un autre"<sup>13</sup> – annan, annorlunda, icke anpassbar – också på ett fysiskt sätt: "jag räkna mina fingrar och fick dom till elva" ("Snart Rullar Vi Bort Från Festen", *Ss* s. 249). Han vill inte på något sätt bidra till det nya samhällets uppkomst: "att återvända ända längst in i kvinnan/utan att skapa några nya slavar" ("majakovskijs sista dikt", *Ful* s. 67) och väljer ensamheten framför samvaron, vilket symboliseras med att han drar en cirkel runt sin kropp:

jag steg in	långsamt men sakert
i den vita cirkeln	drar jag en cirkel runt min kropp
& förnekade alltihop	utanför den cirkeln
	är det Forinta eller Forintas
("bob dylan; avsked mot aska & sand...", <i>Ful</i> s. 99)	(ur "Satan talar", <i>Gil</i> s. 358)

Att dra en cirkel omkring sig är en urgammal symbolhandlig – utförd av trollkarlar, schamaner och andra församlingsherdar – som anses ge magiskt skydd mot allt som finns utanför cirkeln. Den som står inne i cirkeln blir oåtkomlig för den omgivande världen med dess ovänner, demoner och onda makter.<sup>14</sup> Att dra en cirkel omkring sig är även ett sätt att skydda sig mot andra personers påverkan, ett sätt att bevisa sin egen integritet och självständighet, det sistnämnda, som Graves uttrycker det, en absolut nödvändighet för att kunna skriva poesin: "To think with perfect clarity in a poetic sense one must first rid oneself of a great deal of intellectual encumbrance, including all dogmatic doctrinal prepossessions: membership of any political party or religious sect or literary

<sup>12</sup> Annika Frostell Birge, Ett naket hjärta, *GP* 1995-11-30.

<sup>13</sup> Arthur Rimbaud, s.k. *Skådebrev* – *Lettres du voyant* – "Lettre à Paul Demeny" från 15.05.1871.

<sup>14</sup> Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 153ff.

school deforms the poetic sense – as it were, introduces something irrelevant and destructive to the magic circle, drawn with a rowan, hazel or willow rod, within which the poet insulates himself for the poetic act”.<sup>15</sup> I många av Öijers dikter hittar vi således en uppmaning eller även ett direkt hot – mot diktens du eller också läsaren – att inte komma jaget för nära – att visa hänsyn till hans ensamhet och lämna honom ifred. Detta ser jag som en konsekvent realisation av cirkeln, av den återigen upprepade avgränsningen av sin egen person som blir till utgångspunkt för Öijers författarskap. Så här kan det låta: ”Alskling, Följ Mej Inte/ Mina Fotsår Är Ett Minfält” (”Avsked”, *c/o* s. 197), eller: ”glöm mej/ jag är bara en skatt/ som inte vill/ att du ska bära din spade/ förgäves” (”Confetti CVII”, *Gil* s. 337). Hans samhälleliga avvikelse drar de andras misstankar mot honom: ”Det Är För Många/ Som Slår På Min Dörr/ & Söker/ Efter Den Skyldige. Varför/ Tror Alla Jag Vet Vem/ Det Är” (”Bara Min”, *c/o* s. 216) men han känner sig trygg ändå, det är ”de” som skall vara rädda: ” – Öppna Inte När Jag Kommer/ Jag Vill/ Att Ni Ska Tala Sanning” (*c/o* s. 167).

Efter den långvariga tystnaden som följer *Giljotin* blir Trilogin Öijers stora återkomst – men till skillnad från den tidiga perioden blir diktjaget i hans nittiotalsdikt totalt likgiltigt för de utanför cirkeln stående människorna. ’De andra’ – samhället – har jaget ändå inget gemensamt språk att tala med – dessutom behövs de inte längre som en referensram. De finns med, men bara i bakgrunden – hans plats är säkrad. I den öijerska nittiotalsdikten koncentrerar sig således diktjaget på att utforska den lilla mängd av mark som han markerat med sin sjuttiotalsdikt. Han är ”en besökare bland oss” (”Besökare”, *Dfo* s. 83) som ”sagt nej till [s]in ras” (”Speciell dräkt”, *Mgv* s. 67) och som insett att han ”inte hör hemma här” (”Väg bort”, *Dfo* s. 76f.). Han vet att han ”kommit hit för något helt annat/ något mycket större” (”Märkt”, *Daa* s. 91) och vill inte bara vara ”en levande bland andra levande” (*Ibid.*). ”En långsam procession rör sej genom staden” (*Mgv* s. 49), men det angår honom inte längre, han låter den vara:

i taxin hem  
var jag skyddad  
deras stela likgiltiga ansikten  
rann av mej  
och skulle aldrig mer hinna ifatt  
det angick mej inte  
men dom måste ha vant sej vid livet  
tills dom inte längre märker att det finns [...] (”Första snön”, *Daa* s. 55)

En annan bild på totalvägraren får vi i ännu en dikt i *Dimman Av Allt*. Där ligger jaget på hotellmadrassen och det enda han gör är att röka cigaretter, den ena efter den andra. Han låter sig inte beröras av det som händer utanför, av ”neon-skylden/ på andra sidan gatan” som färgar av sig och stänker ”ett rött blinkande blod” över hotellgardinerna. Det verkar som om han rest en lång väg för att

<sup>15</sup> Graves, op.cit., s. 409.

komma hit och det som han numera kommer underfund med är att inget och ingen han mött på vägen fick fotfäste i honom: "alla ansikten jag mött/ alla städerna jag rest igenom/ hade inte lämnat några spår/ vägde inte ens ett gram på min näthinna [--]" (*Daa* s. 32). De ord han tillägger senare: "men jag var ändå fast/ jag kunde inte komma undan", kan dock läsas som om valet att inte delta i samhällets bekymmer egentligen var en nödvändighet. Som om jaget egentligen var "de andras" fånge och själva hotellrummet – en fängelsecell. Det kanske är så, men i så fall är han en listig sådan, han som behållit friheten inne i sig själv. Trots hotellrummets kvävande instängdhet ("och tiden stod stilla/ kröp som en insekt uppför väggen") är det jaget som – i kraft av den distans han lyckats behålla – är segraren i den eviga duellen. Diktens atmosfär laddas ur då han, liksom i förbigående, tillägger: "och jag fortsatte röka" (*Ibid.*). Det som kommer efteråt utgör den frie mannens deklaration: "Och [jag] visste vad jag var ute efter/ jag visste vad jag ville med mitt liv/ jag visste att om jag misslyckades/ kunde ingen komma och stjäla av mej/ ingen kunde nånsin/ ta mitt misslyckande ifrån mej" (*Ibid.*).

Det öijerska diktjaget har tillgång till en källa som "de andra" aldrig kommer fram till. De kan få honom sitta i hotellrummet men de kan inte gå in i honom, in i den cirkel han en gång markerat och fångsla den andningspaus han bevarat. Hans sätt att röka cigaretter påminner om ett hånskratt mitt upp i "de andras" ansikte. Det får mig att tänka på en annan situation, i en av *Giljotins* dikter: "vårdarna// ger dej vatten, lite åt gången/ i cell nr 7/ stickar du havet" (*Gil* s. 401). "De andra" behövs inte längre för att jaget ska kunna definiera sig: "jag har stensatt/ och jordfäst bilden av mej själv/ djupt ner inom mej som ett skydd/ mot allt som svek/ och övergav sej fram genom tillvaron [--]" ("Vigd", *Dfo* s. 75). Hans beslut att inte vara med kommer, som jag tolkar det, ur hans eviga kärlek till poesin. Ty Öijer är "a Muse-poet", han som uppoffrar sitt liv åt Musan, och som Robert Graves uttrycker det: "the [Muse] poet is in love with the White Goddess, with Truth: his heart breaks with longing and love for her".<sup>16</sup> Meningen men hans liv som poet – och som människa – är nu att upprätta – och behålla – kontakt med Musan och ur ärlighetens och ursprunglighetens grund skapa det sanna ordet som kan bota världen. Det är, trots allt, ett lyckligt val. Det är, ärligt talat, bara ett enda val. Har man en gång tagit på sig kallelsen måste man bära den vidare.

Jämförd med de tidigare samlingarna kännetecknas Trilogin med ännu ett tema: återkomsten. Efter den upproriska perioden då jaget enbart skulle krossa och förbanna blev det dags att hela och klistra ihop. Det eviga återkommandet finns numera ständigt i bilden: med ett jag som går tillbaks till världens ursprung, till mänsklighetens vagga, till vårt gemensamma hem, naturen som vi glömt vägen till. Men den som tar på sig uppgiften att gräva i mänsklighetens ursprungliga mark måste först komma tillbaka till sitt eget ursprung, sin egen barn-

<sup>16</sup> Graves, op.cit., s. 448f.

dom. Till att börja med verkar Öijer förneka tanken, i mitten av sjuttioalet säger han utmanande: "[---] själva barndomen är borta, liksom gårdagen är borta, det är aska".<sup>17</sup> Men i samband med utgivningen av Trilogins första del förekommer ordet 'barn', 'barndom' och 'det inre barnet' alltmer ofta i Öijers uttalanden och poesi. Till den grad att han idag ser sitt författarskap som en möjlighet att göra 'det inre barnets' röst hörd: "Att skriva är en möjlighet att inte svika sitt eget inre barn och att vara benhårt trogen mot mitt inre barn, det är grunden för mitt konstnärskap", säger han i *Svenska Dagbladets* intervju 1995.<sup>18</sup>

För det lyriska jaget gäller det framför allt att hitta *vägen* tillbaka, den *fysiska* vägen, vilket i sin tur inte förefaller vara det enklaste då barndomsvärlden är för evigt försvunnen, utplånad från världens yta: "grävskoporna/ tog min barndom/ slog sönder äppelträden/ och vindskontoren/ slog sönder äventyret/ och dom gamla vackra husen [---]" ("Kylan", *Daa* s. 27). Men minnet är överlägset verkligheten och det kan bevara även sånt som tagits bort. Att återkomma till sitt barndomshem blir sålunda ett av Trilogins mest brukliga motiv. Det händer mest i sömnen eller ett annat drömligt tillstånd men som det plötsligt visar sig ger drömmen endast *möjligheten* att komma tillbaka, inte garantin att det finns *något* att komma tillbaka till. Barndomens hem står tomt och övergivet i Trilogins samtliga dikter. Jaget vill se tillbaka över sitt liv men det enda han ser är dess spår: "spikhål/ tomma fläckar i tapeterna/ visade var tavlor och speglar suttit [---]" (*Daa* s. 77). Ibland återkommer han av ren tillfällighet. Den nedanstående dikten börjar geografiskt i en drömbild från ett landskap som är identiskt med författarens eget – den duvfjäder han plockar upp "ur gräset i järnvägsparken" blir som en dörröppnare till det förflutna:

[---] och jag minns den här staden  
minns den syrliga  
maskätna doften av lägenheter och hem  
jag minns röken av min egen andedräkt  
när jag gick omkring i kylan  
och bad till dom öde frusna gatorna [---] (*Daa* s. 69)

Verbets tempus ('jag gick', 'jag bad') samt verbet 'minns' låter förstå att den värld jaget beskriver hör det förflutna till – nuet är "bilradion och den ändlösa vägen". Jaget är besviken över att han i barndomsmiljön inte finner någon nyckel till sitt nuvarande liv: "det tjänar ingenting till", "jag måste sluta gräva", "jag måste låta det förflutna vara ifred och slutligen: "det jag behöver/ det jag ständigt sökt efter/ går inte att hitta" (Ibid.).

Öijer kallar barndomen för "en outhärligt lockande sal som vi dras in i",<sup>19</sup> farlig i sin skönhet eftersom den miljö man växt upp i ofta inte kan ge några

<sup>17</sup> Börjlin, op.cit., s. 44.

<sup>18</sup> Samuelsson, op.cit.

<sup>19</sup> Anna Nordlund, All befrielse måste komma inifrån. Poeten Bruno K. Öijer har blivit lågmäld och självbespeglande, *DN* 1995-10-02.

svar. Man går tillbaka, hoppas att hitta barndomens tavlor på sin plats, men finner bara fläckar på väggen. De bräckliga föremålen följs av de ännu mer bräckliga människorna. Endast i en dikt i hela Trilogin lyckas jaget lura tiden:

ibland återvänder jag  
till det övergivna huset  
[---]  
och inget finns kvar  
men huset svavar  
fortfarande svavar huset över marken  
från dom två dolda örnfjädrarna instuckna  
i en springa i väggen (*Dfo* s. 81)

Den möjliga tolkningen är att endast om man accepterar sönderfallet ("och inget finns kvar") kan man hitta något för sig själv i barndomsgruset. Eller även: att något måste förstöras för att något nytt kan skapas. De två örnfjädrar som jaget hittar i sitt gamla hem är en länk som binder ihop hans annars uppbrutna liv. Att det just är fjädrar han hittar bör inte förvåna med tanke på Öijers övriga produktion. Fjädrar, som annars står för inspiration, ädelhet, magi och som för tankarna till fåglar, även de ofta förekommande i Öijers diktning, verkar här symbolisera livet som vågat motstå döden. Eller också: något levande som varit starkare än sönderfallet. Ty trots sin skenbara ömtålighet har de gjort narr av döden. För man tanken vidare kan även örnfjädrarna läsas som ett bevis på jagets kontakt med den högre makten, på hans tillgång till en annan sfär, nämligen den poetiska. Ty fjädrar – som tillhör den hemlighetsfulla och drömlika fågelvärlden – används ju också för att skapa ordet – i form av skrift. I trohet mot ordet – poesin – finns vårt hopp och vår räddning, verkar jaget inse, och även den värld som redan hunnits gå under kan göras levande igen.

Men i Öijers lyriska värld går man även tillbaks för att träffa sitt eget jag, sitt eget ansikte, "det inre barnet", som han kallar det. Konsekvent nog bygger Trilogins bild av barnet – precis som det vuxna jagets – på kontrasten emellan 'jag' och 'de'. Det är ett barn som vänder sig bort ifrån världen, som söker skydd från en hård och ful verklighet genom att skapa sin egen fantasivärld, genom att i ensamhet komma i kontakt med den andra sidan, med naturens hemligheter, med döden. 'Den utvalde' – framtida schamanen. Det är lätt hänt att man i det öijerska sättet att behandla temat ser ett uttryck för poetens egentliga åldrande. Förmodligen beror det på att det passar så väl till schablonbilden av en poet som stillar sig efter sin ungdoms upproriska år. Varje ålder styrs efter sina egna lagar och typiskt nog skriver en tjugoåring om anarki och kaos medan en femtioåring finner det mer angeläget att stanna till och se tillbaks på sitt liv. Det kanske ligger något i det, samtidigt som insikten om Öijers egen arbetsmetod gör en misstänksam på den alltför förenklade bilden. Öijer må skriva om det universella som förenar oss alla, hans dikter må vara rensade från så gott som alla lärda anspelningar, men hans djupgående studier i magi och myto-



logi, hans beläsenhet i matriarkatets och naturreligionens vetenskapliga undersökningar samt hans nästan religiösa strävan efter det sanna och äkta som kan rädda oss alla gör att jag vill sätta "det inre barnet" i ett mycket större sammanhang.

Enligt den gällande föreställningen symboliserar barnet alltings början, eller också ett löfte om en ny sådan, det löfte som ges till det förtryckta folket och som oftast leder till barnets religiösa kult. Det är den gamla världens ständigt återkommande hopp om förnyelse och förbättring, ett grundämne som garanterar livets ostörda fortgång, en sinnebild av oskuld och oskyldighet samt av en anspråkslös inställning till livet självt. I alkemin symboliserar barnet de vises sten, *quinta essentia*, nyskapelsens essens, ett för Aristoteles mest fullkomliga element i hela kosmosen som egentligen motsätter sig jordens fyra element: luften, vattnet, marken och elden, men som samtidigt förenar dem alla och kan komma till deras räddning. Öijers "inre barn" har fått alla dessa kvaliteter: det är det rena element som varje människa måste behålla inne i sig själv, vara rädd om och skydda mot den hårda och förljugna verkligheten. Det är det ursprungliga och äkta sättet att se på världen och umgås med naturen, en länk till vårt kosmiska ursprung och vår gemensamma mor. En medelålders mans återkomst till barndomens paradiset förefaller mig därför alltför förenklad – Öijers poetiska projekt strävar, som jag ser det, efter andra mål. Vi kommer till det genom att se närmare på hans sätt att behandla naturtemat.

Bruno K. Öijers natursyn grundar sig på övertygelsen om människans eviga förbund med sitt ursprung. Hon är, för att använda hans ord, en del av rymden, med huvudet fullt av "stjärnor och röster och minnen och tidigare liv"<sup>20</sup> som redan vid tidens början fick sin bestämda plats i den kosmiska ordningen. Vi måste lyssna, säger Öijer, till det speciella "stoffet av stjärnor" som "sjunger i vårt blod tätt under vår hud"<sup>21</sup> och inte försöka överrösta det. Vi måste förstå, att "det finns en helig kontur i tillvaron, en sorts brevväxling med vårt kosmiska ursprung som ingen har rätt att avbryta, håna eller förnedra".<sup>22</sup> I hans lyriska värld framträder jaget – poeten – som den som har kontakt med ursprunget, den som får ta del av världens berättelser – in i döden förenad med naturens kretslopp. Liknande uppfattning av poetens roll hittar vi i den romantiska traditionen där naturen framställs som en öppen bok som bara få invigda kan läsa i. Poeten fungerar då som en länk, han tyder naturens tecken och klargör dem för oss.<sup>23</sup> Ibland gestaltas det även som en fysisk förbindelse, som om jaget och naturen tillsammans byggde kommunicerande kärler:

färgerna  
stöttes inom mej

<sup>20</sup> Lotta Svedberg, Ute i rymden och bortom döden med Bruno K. Öijer, *Arbt* nr 46/1990, s. 13ff.

<sup>21</sup> Bruno K. Öijer, Fyra monologer. Ur en TV-show av Bruno K. Öijer, *DN* 1997-03-23.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Maria Janion, *Kuźnia natury, słowo/obraz terytoria* 1994, s. 20.

och bands med saliv  
ett torrt  
vissnat träd tog grönt ur mej  
tog sitt vatten ur mej [---] (*Dfo* s. 73)

I den ovan citerade dikten är det naturen – trädet – som lever på människans livgivande sav, men det händer mer än ofta att rollerna är ombytta. Dagens exploatering av naturen har gått över alla godtagbara gränser. Den moderna civilisationen har gjort naturen till ett föremål, skrämt av det hemliga språket hon inte längre förstår. I en intervju inför utgivningen av *Det Förlorade Ordet* berättar Öijer om hur han under arbetet med samlingen drömde om att skog, sjöar, floder och berg kom till honom i människoliknande gestalter: "Vad naturen sa till mig i drömmen var att det är försent, att de schamanistiska orden berövats sin läkande kraft".<sup>24</sup> Hans uttalande får sin direkta återspeglning i en av samlingens dikter, nämligen "Jag delar den rymd" (*Dfo* s. 38f.). Diktjaget återkommer till den plats där hans "tankar först vann sin verkan" för att låta dem "skingras i blåsten som läkemedel ur en framsträckt hand". Det leder honom dock till följande insikt:

[---]  
och jag såg hur dom spreds  
hur dom långsamt sjönk över skogsbranterna  
och dom slagna brustna sjöarna  
som ännu en gång kontaktat mej i somnen  
för att säga att det är försent  
och sedan viska att det är meningen att det ska vara så [---]  
("Jag delar den rymd", *Dfo* s. 38f.)

Poetens läkemedel i form av ord vinner inte gehör – de har "förlorat sin läkande kraft" – och han lämnas ensam. Det enda som då återstår honom att göra är att besjunga världens undergång – som enligt den cirkulära uppfattningen av världen oupphörligen följs av dess återfödelse. Den levande naturen är nämligen cyklisk, aldrig i vila och ordning, alltid i rörelse till skillnad från den döda naturen som är linjärt mätbar, monoton och orörig. Förhoppningen om naturens cirkulära karaktär finns uttryckt i dikten "En gång blommade trädet" (*Dfo* s. 102f.) där jaget – som bevittnar trädets förtynande – ber till "sådden inom sig" vilken kan ses som ett löfte om ett nytt träd:

färger och tråd  
repades upp ur väven  
jag hörde steg  
leda bort från mej  
jag stod ensam  
bland allt blottat och kallt

<sup>24</sup> Samuelsson, op.cit.

en gång  
 blommade trädet  
 en gång tindrade grenarna  
 jag bad  
 till sådden inom mej  
 jag bad att trädet skulle blomma igen [---] ("En gång blommade trädet", *Dfo* s. 102f.)

Tanken att vår värld först måste gå under för att sedan kunna skapas igen är inget nytt för Öijer och kan redan spåras i den så kallade Shivadikten från samlingen *Fotografier av undergångens leende* 1974 ("shiva, danse macabre & UNDERGÅNGENS LEENDE – till slutsscenerna ur zorba the greek", *Ful* s. 112). Något har dock förändrats och medan den tidige Öijer såg undergången som en oupphörlig och oundviklig del av den naturliga processen, finner han i Trilogin endast kraft till att be "att trädet [ska] blomma igen". Det verkar som om han kom till den bittra insikten att det kanske saknas någon viktig del i processen, att naturen har blivit linjär. Jag delar Per Bäckströms åsikt att hos den tidige Öijer var det "krafter utifrån som genererade förintelsen", medan hos den sene Öijer är det vi själva, människor, som bidragit till att vår värld går under.<sup>25</sup> Trilogin kan således läsas som en sorgesång vid naturens dödsbädd. Det är dock viktigt att påpeka att Bruno K. Öijers naturdikter inte har något med den fältbiologiska ekologismen att göra. Diktjagets naturiakttagelser har sitt ursprung i en säregen skönhetstörst och resulterar snarare i naturens personifiering och mystifiering än i övertygelsen om att man är lyckligast på landet. Tydligt nog står de i kontrast till åttiotalets främmandegörande av naturen, till dess "andrahandsupplevelser", med havet "som på Louvren" och uppfattningen av naturen som "ett dött emblem".<sup>26</sup> Hos Öijer kan molnen stanna upp på himlen för att ge lite av sin "bomull" till en kvinna som vandrar genom skogen med "ett rött sår" på knät (*Daa* s. 65), här bevarar ekarna minnen av en död människa (*Mgv* s. 82). Här är naturen det mest autentiska och förebildliga som finns.

Möjligtvis är det inte alltid så uppenbart att det under ytan av de flesta öijerska naturdikter finns ytterligare en nivå – den mytologiska. Det beror på att det mytiska stoffet endast är antytt och inte kallat vid sitt rätta namn (Öijers arbetsmetod är, som han avslöjar det, att ta bort alla "lärda anspelningar"<sup>27</sup>). Ibland kommer den ändå fram såsom i dikten "Hängd" som faktiskt kan tolkas som en bild av Odin – hängande på världsträdet Yggdrasil. Diktens allena jag, "hängd under löv av [s]in röst", dricker farvatten och drömmer om hur det förlorade ordet uppenbarar sig för honom i form av "ett alfabet av tårar":

jag dromde hur det förlorade ordet kom till mej  
 hur det svävade inom mej  
 och välldede fram som ett alfabet av tårar ("Hängd", *Dfo* s. 37)

<sup>25</sup> Per Bäckström, *Aska, Tomhet & Eld*, Ellerströms, Lund 2003, s. 174.

<sup>26</sup> Elisabeth Rynell (m.fl.), Ekologin börjar i sammanträdesrummet, *Ord&Bild* nr 1/1989, s. 53.

<sup>27</sup> Samuelsson, Marielouise, Med högt ställda krav på sina dikter, *GP* 2001-09-28.

Eller som i följande dikt: "den stora/ svarta fågeln/ återvänder till mej/ sitter på min axel när jag skriver [---]" (Daa s. 11) som faktiskt kan syfta på Odin och hans korpar Hugin och Munin. Det finns plats för några till: skogsnymfer, Orfeus och Eurydike eller herdeguden Pan. Men den myt som Öijers naturpoesi allra mest bygger på är den urgamla och gemensamma myten om gudamodern *Magna Mater*, den stora amman, den fruktbara givaren av växt och ymnighet, hon som enligt den matriarkaliska uppfattningen av världen står i dess centrum. Den vita gudinnan som är känd under många namn: Inanna, Ishtar, Astarte, Iris, Gaia, Ceres och Mokosza – den slaviska gudinnan av fuktig mark. Den fruktsamma, trygga och livgivande stora modern som omfamnar allt. Endast starkt patriarkaliska religioner såsom judendom, islam och protestantism har lyckats rensa ut henne och inom katolicismen lever hon kvar i Maria gestalten. Men traditionen att förknippa jorden med kvinnan och hennes fruktbart är djupt rotad i mänsklighetens tankehistoria och finns både uttryckt i sådana ritualer som att rulla ett ägg eller att vältra sig på marken – vilket ansågs ge goda skördar och lyckosam förlossning och i det tidiga jordbrukssamhällets arbetsuppdelning – där det var kvinnans uppgift att odla, bevattna och beså fältet. Gynnsamt tycktes även vara att ha eller låsas ha samlag på marken eller *humi positio* – att få nedkomst på bara marken. Den jordiska modern tros representera den stora telluriska Modern med en kroppsrytm som motsvarar naturens vegetativa cykel.<sup>28</sup>

I ett samtal med Clemens Altgård kallar Öijer sin poesi för "en invokation av musan" – "den trehövdade gudinnan" – Demeter, Persefone och Hecate. För Öijer symboliserar den första "livet, jorden", den andra "döden, underjorden" och den tredje "kärlek, död och pånyttfödelse". [---] "När jag står på scenen är det The White Goddess jag åkallar, tillägger han."<sup>29</sup> Hans ord stämmer överens med den traditionella bilden av modergudinnan som inte bara är livgivande men också dödsbringande. Hon är Dödens Moder – den eviga kvinnan fångad i sin dubbelroll – hon är älskad och äträd men samtidigt fruktad och hatad. Hans ord är också en direkt parafras av Robert Graves ord från boken *The White Goddess* som säger att: "The function of poetry is religious invocation of the Muse; its use is the experience of mixed exaltation and horror that her presence excites".<sup>30</sup>

Vid hennes inträde i den öijerska dikten färgas naturiakttagelsen med erotik, med ett, så att säga, erotiskt förhållande till landskapet. Utgångspunkten i den nedan citerade dikten är diktjagets förströdda blick genom fönstret. Han ämnar skriva någonting men lägger slutligen ifrån sig pennan och "det orörda pappersarket blåser upp/ yr vitt av körsbärsblommor/ snöar sej loss ur [hans] hand". Det är då diktjaget tittar genom fönstret:

<sup>28</sup> Marzenna Jakubczak, Ziemia, i: Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*, Universitas, Kraków 2002, s. 30.

<sup>29</sup> Clemens Altgård, Bruno K. Öijer. Poet, *Kannibal* nr 3/1984, s. 3.

<sup>30</sup> Graves, op.cit., s. 14.

[---]  
jag ser ut genom fönstret  
och reser mej  
jag känner begäret  
jag ser en skymt av grön ögonskugga  
jag ser den ljusa strimman av naken hud  
när det slanka vita trädet vänder sej om  
och kisar mot mej  
låter lövkläningen sakta glida isär (*Dfo* s. 21)

Trädet, som annars är centralt för Öijers senare diktning, framställs här som en lockande kvinna. Under ett kort ögonblick avtecknar hon sig framför diktjagets ögon. Den typ av feminisering och sexualisering där trädet har fått kvinnliga drag kan man spåra i ännu en dikt, en av samlingens starkaste. Den lyder i sin helhet:

jag ser ett högt träd  
och mannen som dödar det  
jag ser dom flockas  
runt den fallda stammen  
och bryta sej in  
bland grenarna och lövverket  
innan skymningen ser jag  
deras halvnakna upphetsade kroppar  
gå omkring och sparka i  
ett mjukt sus, i ett grönt soft  
av ovala kvinnoansikten (*Mgv* s. 33)

Utgångssituationen kan likna den första diktens ("jag ser ut genom fönstret/[---] jag ser en skymt av grön ögonskugga" och "jag ser ett högt träd"), men fortsättningen är allt annat än likadan. Detta är en mycket suggestiv bild av trädfällningen där våldet på naturen – trädet – leder till oundvikliga associationer till våldet mot kvinnan. Med hjälp av sin starka visualiseringsförmåga berättar jaget hur det vackra och värdiga vanhelgas, våldtas och till sist mördas. Männens "halvnakna upphetsade kroppar" kontrasterar starkt med trädets "mjuka sus" och "grönt stoff av ovala kvinnoansikten". Männen, styrda av det primitiva och djuriska i sin natur (de "flockas" som hungriga vargar runt rovet) "bryter sej in" i trädets "lövverk", medan i den första dikten var det själva trädet som lät "lövkläningen sakta glida isär". Vår samtid har gjort naturen till offer.

Sammankopplingen emellan den misshandlade naturens och den misshandlade kvinnans historia är uppenbar. För att göra våldtäkten på naturen möjlig fick man först göra henne till ett föremål såsom man en gång tidigare gjort det med kvinnan genom att betrakta henne som mannens egendom. Denna reifikation av naturen/kvinnan kommer från, som Jessica Kempe förklarar det, det patriarkala samhällets "strävan att kompensera sin oförmåga att föda",<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Jessica Kempe, Modersmord och vuxenprovning, *Ord&Bild* nr 1/1987, s. 3-12.

från det patriarkala samhällets vilja att "bli vuxen" och frigöra sig från den övermäktiga och allomfattande modern. Jorden, det feminina grundämnet, har blivit brännmärkt och förlorat sin höga ställning – en gång *Magna Mater*, numera bara *matter* – som enbart duger till att passivt mottaga säd.<sup>32</sup> Den nya ordningen – så motstridlig den naturliga – där bandet med ursprunget klippts bort leder till kaos bland människorna: "Den där våldtäkten på naturen och jorden har en direkt spegling i alla sönderbrutna förhållanden som vi upplever, alla uppblossade barndomstrauman, allt våld och all förvirring. Man förstör jorden omkring sig, samtidigt förstör man sin inre jord", förklarar Öijer i en intervju.<sup>33</sup>

Poetens roll är att påminna människan att hon är en del av naturen och får inte bryta mot dennes lagar. Som Graves uttrycker det: "this was once a warning to man that he must keep in harmony with the family of living creatures among which he was born, by obedience to the wishes of the lady of the house; it is now a reminder that he has disregarded the warning, turned the house upside down by capricious experiments in philosophy, science and industry, and brought ruin on himself and his family. 'Nowadays' is a civilization in which the prime emblems of poetry are dishonoured. [...] In which the Moon is despised as a burned-out satellite of the Earth and woman reckoned as 'auxiliary State personnel'. In which money will buy almost anything but truth, and almost anyone but the truth-possessed poet".<sup>34</sup>

Den sorgfulla inställningen till vår framtida värld kommer till uttryck i så gott som alla intervjuer som Bruno K. Öijer gett på sista tiden. Den manifesterar sig ännu starkare i "Fyra Monologer" – en del av TV-programmet *Från en demons båge*, sänd den 17 januari 1997 på SVT 1.<sup>35</sup> I en av "Monologerna" ger Öijer en mörk och närapå profetisk bild av det tillkommande: "Centrifugen snurrar allt snabbare, men vårt hus är tomt. Själén har rymt härifrån. Vi lever i ett sönderfall, vi lever i ett Kartago av inre nöd och i drömmen hör du ett vingslag över de stora, ihåliga städerna där någon går undan och faller i gråt".<sup>36</sup> "Jag hörde steg/ leda bort från mej", säger jaget i den redan citerade dikten "En gång blommade trädet". Den tomma och ödsliga världen blir en alltmer oftare använd bakgrund till det ensamma och utanförstående jaget. "Här finns bara vinden", konstaterar han i nedanstående dikt. Men det kommer dock något mer: ett rop. I Öijers sena dikter är det naturen som ropar:

[---]  
här finns bara vinden  
vinden och ett avlagset drojande rop  
ur själva landskapet

<sup>32</sup> Jakubczak, op.cit., s. 66.

<sup>33</sup> Samuelsson, op.cit., 1995-09-24.

<sup>34</sup> Graves, op.cit., s. 14.

<sup>35</sup> Fyra Monologer trycktes senare i: *DN* 1997-03-23.

<sup>36</sup> Ibid., 1997-03-23.

som påminner om en bön om hjälp  
från någon som skadats utan återvando men inte  
lyckats göra slut på sitt lidande av egen kraft ("Jag delar den rymd", *Dfo* s. 38f.)

Men mot bakgrund av hela Trilogin får trädssymbolen ännu mer utvidgad betydelse. I största allmänhet är trädet ett allomfattande tecken för växt- och djurriket, det organiska livet i allmänhet. Men det har även drag av det mytologiska världsträdet Yggdrasil som enligt Eddas skapelseberättelse utgjorde världens centrala axel som höll himlen och jorden tillsammans. Underlaget för en sådan tolkning kan man hitta i dikten "En gång blommade trädet" (*Dfo* s. 102f.): "och mänlov föll/sjämnlöv singlar ner i din kropp" (med sina grenar nådde Yggdrasil universum – vilket är en förklaring till de öijerska "stjärn- och mänlöven") och "Vi lägger det svarta puzzlet" (*Mgv* s. 68): "trädet var högre än högt" (Yggdrasilstopp befann sig utom människornas synhåll). Men Eddan säger också något annat, nämligen att Yggdrasils död egentligen innebär hela världens död, eftersom Yggdrasil är det magiska Livsträdet.<sup>37</sup> Man borde därmed läsa "En gång blommade trädet" som en varning. Världsträdet har slutat blomma – vår tid börjar rinna ut.

Det moderna samhällets brott mot den naturliga ordningen har resulterat i många poeters idealisering av naturen. Man söker det äkta, det sensuella och mystiska och nog ligger det något i att nostalgin över naturen ökar med graden av isolering från den. Bruno K. Öijer är bekännare till den cirkulära rörelsen i naturen och uppfattar sig själv som en del av den. Men hans återvändande till naturen är även det symboliska återvändandet till kvinnan, modern. Hans poesi kan därför uppfattas som hans sätt att förena sig med en allomfattande och given mamma. Ett sätt att låta det inre barnet komma tillbaka till hennes trygga och varma famn. Det kvinnliga grundämnet befinner sig dock inte bara i det som är levande och livgivande – även döden kommer till jaget som "det gudinneliknande skenet av en kvinna" – i den öijerska poesin är döden en återförening med kvinnan.

Som jag ser det har detta två orsaker, som inte nödvändigtvis behöver avsluta varandra. Den första är att kvinnan alltid varit samlaren för konstnärens syn på världen – att beskriva/avbilda en kvinna är inom konsten lika med att beskriva/avbilda världens läge. Det leder oss oundvikligen till en situation då kvinnans beskrivning/avbild blir till det främsta medlet för att kritisera världen. Möjligtvis har detta med arketyperna att göra, men för att visa att det gått snett för världen räcker det bara med att ge en bild av kvinnan som inte stämmer med den överenskomna. Den misshandlade kvinna som står bakom den misshandlade naturen är Öijers klagan men även anklagelse: vad är det som hänt med vår värld? Den andra orsaken har sitt ursprung i den matriarkaliska uppfattningen av världen som ställer kvinnan i världens mitt och som

<sup>37</sup> Rafał Maciszewski, *Mity skandynawskie*, Wyd. DiG, Warszawa 1998, s. 15.

kommer till uttryck i den i uppsatsen ofta citerade boken *The White Goddess* av Robert Graves. Man kan därför läsa det feminina grundämnet som en yttring av poetens längtan efter den ursprungliga ordningen och den bortgående kvinna som jaget tar avsked av och sedan begråter i Trilogins samtliga delar – och som oftast läses biografiskt som författarens egen mor – som den bortgående Moder Jord, den stora alltomfattande mamma som bestämt sig för att gå ifrån oss. Det är en poesi skriven av den ensamma och övergivna människan, utkastad i en värld berövad sin mor, den är skriven i hennes avsaknad och den är ett sorgligt rop efter henne.

#### LITTERATURFÖRTECKNING

- Altgård, Clemens, Bruno K. Öijer. Poet, *Kannibal* nr 3/1984, s. 3.
- Anderson, Gunder, Det mesta som skrevs under 60-talet är fruktansvärt tråkigt, *AB* 1974-06-24.
- Bäckström, Pär, *Aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer*, Ellerströms, Lund 2003.
- Cullhed, Anders, Ensam revoltör, *Studiekamraten* nr 4-5/1976, s. 63.
- Frostell, Birge Annika, Bruno K. Öijer bjuder på ett naket hjärta, *GP* 1995-11-30.
- Ett naket hjärta, *GP* 1995-11-30.
- Graves, Robert, *The White Goddess*, Faber and Faber, London 1961.
- Gustafsson, Lars, Rättvisa åt Bruno K. Öijer!, *SvD* 1991-01-14.
- Jakubczak, Marzenna, Ziemia, i: Wilkoszewska, Krystyna (red.), *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*, Universitas, Kraków 2002.
- Janion, Maria, *Kuźnia natury, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1994.
- Kempe, Jessica, Modersmord och vuxenprövning, *Ord&Bild* nr 1/1987, s. 3-12.
- Kopaliński, Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Maciszewski, Rafał, *Mity skandynawskie*, Wyd. DiG, Warszawa 1998.
- Malmberg, Lena, *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*, Ellerströms, Lund 2000.
- Nordlund, Anna, All befrivelse måste komma inifrån. Poeten Bruno K. Öijer har blivit lågmäld och självbespeglade, *DN* 1995-10-02.
- Rimbaud, Arthur, *Skådebrev – Lettres du voyant – "Lettre à Paul Demeny"* från 15.05.1871.
- Rynell, Elisabeth (m.fl.), Ekologin börjar i sammanträdesrummet, *Ord&Bild* nr 1/1989, s. 53.
- Samuelsson, Marielouise, Född att vaka vid planetens dödsbädd, intervju med Öijer, *SvD* 1995-09-24.
- Med högt ställda krav på sina dikter, *GP* 2001-09-28.
- Svedberg, Lotta, Ute i rymden och bortom döden med Bruno K. Öijer, *Arb* nr 46/1990, s. 13ff.
- Svedjedal, Johan, Gurun och grottmannen. Författarna och sjuttioalets bokmarknad, *BLM* nr 2/1994, s. 20.
- Öijer, Bruno K., *Fotografier av undergångens leende (Ful), c/o NIGHT (c/o), Spelarens sten (Ss), Giljotin (Gil)*, i: *Samlade dikter*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1997.
- *Medan Giftet Verkar (Mgv)*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1990.
- *Det Förlorade Ordet (Dfo)*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1995.
- *Dimman Av Allt (Daa)*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 2001.
- Ge mig ett slagord, *Guru Papers* nr 1/1973.
- Fyra monologer. Ur en TV-show av Bruno K. Öijer, *DN* 1997-03-23.